



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Filosofía, Sociología y Economía

“Análisis estético de la obra de danza. *La Consagración de la Primavera* desde la teoría de Arthur Schopenhauer”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía

Autora:

Evelyn Daniela Miketta Astudillo

CI: 1726262759

Director:

Mst. Marco Antonio Ambrosi De La Cadena

CI: 0103346300

Cuenca, Ecuador

25/04/2019



Resumen

El presente ensayo analiza la obra de ballet *La consagración de la primavera* desde la teoría estética y los conceptos fundamentales de Arthur Schopenhauer. Primero, se describirán los conceptos que utiliza el filósofo para su teoría estética, como son: la voluntad, intuición, contemplación, arte, belleza; así como del fin del arte como liberación de la voluntad. Luego, se desarrolla una breve sinopsis de la obra de ballet, junto a las distintas reacciones de los espectadores en la noche de estreno y la distinción entre Romanticismo y Expresionismo en la danza. Finalmente, se analiza la obra, partiendo de su ruptura con el movimiento Romántico, a través del uso de las categorías de Schopenhauer, aplicándolas a los elementos dancísticos.

Palabras claves: Estética. Schopenhauer. Voluntad. Contemplación estética. Danza. Romanticismo. Expresionismo.



Abstract

The present essay analyses the ballet work *The rite of Spring* from the aesthetic theory and the fundamental concepts used by the philosopher Arthur Schopenhauer. First, the concepts that the philosopher uses for his aesthetic theory will be described, as they are: will, intuition, contemplation, art, beauty, as well as the end of art as liberation of will. Secondly, a synopsis of the ballet work, along with the different reactions of the spectators in the opening night and the distinction Romanticism and Expressionism in the dance. Finally, the work is analyzed starting from its rupture with the Romantic Movement, through the use of the categories of Schopenhauer applying the elements dance.

Keywords: Aesthetic. Schopenhauer. Will. Aesthetic contemplation. Dance. Romanticism. Expressionism.



ÍNDICE

Resumen	1
Abstract	2
1. Introducción	7
2. Conceptos fundamentales de Arthur Schopenhauer, acerca del arte como liberación temporal de la voluntad	8
2.1. Conceptos fundamentales de Arthur Schopenhauer	8
2.2. El arte como liberación temporal de la voluntad	11
3. La obra <i>La consagración de la primavera</i> como punto de ruptura estética en la danza	17
3.1. Breve sinopsis de la obra, de la noche de estreno y las diversas reacciones	17
3.2. El Romanticismo en la danza	20
3.3. El Expresionismo en la danza	25
4. Análisis de la obra <i>La consagración de la primavera</i> desde Schopenhauer	30
5. Conclusiones	39
6. Bibliografía	41



ÍNDICE DE FIGURAS

Fotografía 1. Anna Pavlova, interpretando La Sílfiide.	20
Fotografía 2. Svetlana Zakharova y Sergei Polunin en Giselle.	22
Fotografía 3. La muerte del cisne interpretado por Svetlana Zakharova.	23
Ilustración 4. La Consagración de la Primavera con coreografía de Pina Bausch. ...	27
Ilustración 5. La consagración de la primavera, en 1913, por los Ballets Rusos.	28
Fotografía 6. Bailarinas detrás del escenario.	29



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Evelyn Daniela Miketta Astudillo en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis estético de la obra de danza. *La Consagración de la Primavera* desde la teoría de Arthur Schopenhauer", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 25 de abril 2019

Evelyn Daniela Miketta Astudillo

C.I.: 1726262759



Cláusula de Propiedad Intelectual

Evelyn Daniela Miketta Astudillo, autora del trabajo de titulación "Análisis estético de la obra de danza. *La Consagración de la Primavera* desde la teoría de Arthur Schopenhauer", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 25 de abril de 2019

Evelyn Daniela Miketta Astudillo

C.I: 1726262759



Análisis estético de la obra de danza *La consagración de la primavera* desde la teoría de Arthur Schopenhauer

1. Introducción

La filosofía ha dedicado muy poco al estudio de la danza, y concretamente al estudio de la obra rupturista *La consagración de la primavera* con coreografía de Vaslav Nijinsky, estrenada en mayo de 1913. Arthur Schopenhauer, quien ha creado una teoría estética en su obra *El mundo como voluntad y representación*, menciona como el arte se convierte en un medio de escape y liberación momentánea de la voluntad. Sin embargo, no nombra, ni hace ninguna referencia con respecto a la danza o al ballet y a su posible implicación estética.

Por lo que, a continuación, se analizará la obra de ballet, los elementos escénicos característicos de ella, las respuestas críticas que obtuvo en su *première*, el paso transitorio del Romanticismo al Expresionismo como consecuencia de ésta y el argumento que fue bailado esa noche, desde una relación de los conceptos fundamentales de la teoría de Arthur Schopenhauer y su teoría estética del Libro Tercero de *El mundo como voluntad y representación*.

El objetivo de este trabajo es relacionar y aplicar las categorías del filósofo. Primero, con una breve descripción de los conceptos de voluntad, intuición, idea, contemplación estética, fenómeno, arte, belleza y el fin del arte. Segundo, con una puntualización en el argumento de la obra de ballet, las críticas que obtuvo, la ruptura que causó y la transición de dos movimientos artísticos y estéticos. Y por último, con el análisis en conjuntos de las dos secciones, la adaptación de los conceptos fundamentales del filósofo alemán a los elementos del lenguaje del ballet en esta obra.

2. Conceptos fundamentales de Arthur Schopenhauer, acerca del arte como liberación temporal de la voluntad

En esta sección expondré los conceptos fundamentales en la teoría estética de Arthur Schopenhauer con el fin de relacionarlos con términos y elementos dentro de la danza clásica y la creación de la obra de ballet, estrenada en 1913, *La consagración de la primavera*. Por otro lado, hablaré sobre lo que para Schopenhauer sería una escapatoria temporal de voluntad, como causante del sufrimiento del sujeto en el mundo y su necesidad de romper esta miseria a través del arte.

2.1. Conceptos fundamentales de Arthur Schopenhauer

Es necesario, para una posible relación entre la teoría estética de Schopenhauer y la obra de ballet moderna, aclarar los conceptos que serán utilizados: empezando por la “voluntad”, que es aquello que “designa el ser en sí de cada cosa dentro del mundo y el único núcleo de cualquier fenómeno” (Schopenhauer, 2016, p. 207), persiguiendo los propios fines que tienen que ver con el conocimiento; de esta manera, también se convierte en la autoconciencia del sujeto que se piensa como volente y no como cognoscente, pues es la fuerza más poderosa del mundo. Según Ferrater Mora:

“Para Schopenhauer representa el fondo último de lo real. La Voluntad no se halla limitada por las categorías del espacio, del tiempo y de la causalidad, las cuales se aplican al mundo de los fenómenos. La voluntad no es objeto de entendimiento. Aunque esta Voluntad es accesible o representable, mediante la experiencia que tiene el ser humano de su propia actividad volitiva [...] la Voluntad no es una causa; es un principio absoluto que se objetiva produciendo las Ideas”. (1964, p. 921).

Además ésta “va elevándose desde el reino inorgánico hasta el ser humano, adquiriendo cada vez un grado más alto de objetivación hasta producir la inteligencia” (Plazaola, 2007, p. 140), y así como viene desde lo inorgánico, llega principalmente al cuerpo, es decir, que



cualquier acto involucrado con la voluntad, necesariamente tiene que ver con un acto corporal, con el movimiento del cuerpo; y no son dos cosas distintas, son una y la misma: “la voluntad es el conocimiento *a priori* del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento *a posteriori* de la voluntad” (Schopenhauer, 2016, p. 189).

La voluntad como reproductor de Ideas, tiene que ver con el desprendimiento de la voluntad y el desprendimiento del conocimiento sobre las cosas individuales, sobre las relaciones con respecto al Principio de Razón¹, así dejaría de ser un sujeto volente, para ser un sujeto cognoscente, entregado desinteresadamente al conocimiento. Este conocimiento se hace a través de la intuición², es un conocimiento intuitivo del mundo objetivo, es decir el fenómeno o la representación.

Cabe señalar que Schopenhauer discute el concepto kantiano de fenómeno; mientras que, como señala Juan Martín Prada (2014), para Kant es la forma en la que se nos presentan los objetos, para Schopenhauer es el modo en que se oculta la verdadera realidad de las cosas, se convierte en el Velo de Maya, que es el velo del engaño, donde no se sabe si el mundo es o no la realidad, en otras palabras, la representación del mundo sometido al principio de razón. Coinciden en que una manera de conocer es a través de la intuición, para el segundo es porque “la Idea³ es necesariamente intuitiva y no abstracta” (Schopenhauer, 2016, p. 276), sin embargo critica a Kant porque no solo están las formas del principio de razón: tiempo, espacio y causalidad, sino que existe una primera y más universal forma que es la de ser

¹ El principio de razón, para el autor, es un principio en el que se involucra “la conciencia cognoscitiva del sujeto y lo expresa como representación u objeto” y además, el principio crea intuiciones *a priori* a través de los objetos y partir de esto se establece que todo tiene sus propias relaciones; ya sea con el espacio y el tiempo, con la causalidad, con el ser, de tal manera que todo está condicionado y determinado por algo más (Pereda, 2016).

² La intuición estética en Arthur Schopenhauer, se refiere a una vía de conocimiento que trasciende del sujeto y escapa de la sistematicidad de la razón. “Es la captación desinteresada del objeto bello y sublime, sin mediación de la estructura intelectual del sujeto” (Olivares Vargas, 2005, p. 179)

³ Schopenhauer afirma que la Idea es la que conserva “la primera y más universal de las formas, la de la representación en general, el ser objeto para un sujeto” (Schopenhauer, 2016, p. 265) y por lo tanto, resulta la única objetividad inmediata y adecuada de la voluntad o la cosa en sí, dejando de lado la pluralidad y designando modelos o formas eternas (Schopenhauer, 2016).



objeto para un sujeto. De este modo, para Schopenhauer (1947) el ser humano solo conoce las cosas individuales en relación con las tres formas, pero falta llegar al conocer las Ideas o la cosa en sí; esto se hace posible cuando el sujeto se transforma en “un puro y desinteresado sujeto de conocimiento”.

En este punto, es cuando entra la contemplación, como medio importante para obtener el conocimiento puro y convertir al objeto en representante del todo. La contemplación es el desinterés de todos los sentidos con relación al querer para llegar al estado puro del conocer; es la abstracción del sujeto en el objeto de interés. Pues constituiría “una consideración desinteresada en todos los sentidos” (Schopenhauer, 1947, p. 113) y es donde se captan las Ideas.

En este proceso se implica la no alteración de los sentidos, que logrará dirigir al espíritu objetivamente hacia el conocimiento intuitivo. Al convertirse, el sujeto en un espejo del objeto, se olvida de su voluntad, de su individualidad, de su subjetividad con el fin gnoseológico de estudiarse y conocerse, y con un fin catártico que es el descanso de la voluntad. Según el filósofo, serviría solo en el arte y no en la ciencia, está presente en las cabezas geniales que son las creadoras de arte. Schopenhauer (2016) en su obra *El mundo como voluntad y representación* afirma lo siguiente:

Mas ese estado es justamente el que antes describí como imprescindible para el conocimiento de la idea, como contemplación pura, como un quedar absorbido en la intuición, perderse en el objeto, olvidar toda individualidad, suprimir la forma de conocimiento que sigue el principio de razón y solo capta relaciones; con lo cual, simultánea e inseparablemente, la cosa individual intuida se erige en idea de su especie y el individuo cognoscente en sujeto puro de conocimiento involuntario, y ambos en cuanto tales dejan de estar en la corriente del tiempo y de todas las demás relaciones (p. 288).



2.2. El arte como liberación temporal de la voluntad

Continuando con la descripción de los conceptos desarrollados por Schopenhauer, trataremos el arte y su función con respecto a la voluntad según el mismo autor.

El arte es el que recoge estas Ideas eternas y sublimes para reproducirlas en las diferentes disciplinas artísticas. Así pues, en el arte, “su único origen es el conocimiento de las ideas; su único fin, la comunicación de ese conocimiento” (Schopenhauer, 2016, p. 275) y además es “la forma de considerar las cosas más allá del principio de razón” (Schopenhauer, 2016, p. 276). Cuando el autor habla de belleza, contemplación, objetivación o de Ideas, hace referencia a la cabeza del genio, a la genialidad que corresponde al artista. Se reconoce que este desligamiento en todos los sentidos propuestos por la contemplación, no es para todos, puede resultar bastante difícil el compromiso y la constancia de la abstracción, puesto que, como lo explica Juan Martín Prada (2014), en la cotidianidad el individuo está propenso a preocuparse o dirigirse a las cosas que tienen una relación con su voluntad, las cosas al servicio de complacer una necesidad; y en lugar de contemplar sostenidamente un objeto, el sujeto se deja llevar por el concepto que tiene ese objeto, como alguien que está cansado y necesita una silla para poder descansar. En el sujeto vulgar, al existir una preponderancia del querer sobre el conocer, el conocimiento se pone en marcha en instancias del querer; mientras que en el sujeto genial o en el artista, al existir una preponderancia del conocer sobre el querer, el conocimiento se abre paso en la Idea de cada cosa y no en la relación con otros objetos o situaciones.

De esta manera, la esencia de la genialidad está en la intuición y ésta da paso a la sustracción del conocimiento y al abandono de la voluntad, del querer y del interés, hasta llegar a separarse de su personalidad para convertirse en claro objeto del mundo, es decir que toma una dirección objetiva del espíritu (Prada, 2014). Se produce la genialidad gracias a la



liberación de la servidumbre que tiene el sujeto con respecto a la voluntad; la genialidad es desprenderse de los quereres y de los fines, es olvidarse de la personalidad y solo cuando hay verdadero desprendimiento volitivo es cuando el sujeto se convierte en cognoscente. Como ya se ha mencionado anteriormente, esto se logra a través de la contemplación desinteresada del sujeto, puesto que no obedece a ninguna relación que tiene el objeto con el mundo, con la voluntad, con otras cosas; por el contrario se abstrae en las Ideas mismas, es un devenir de un sujeto puro de conocimiento. Sin embargo, la genialidad deberá optar por el componente esencial de su cabeza, que es la fantasía; la misma que

Ampliase su horizonte allende la realidad de su experiencia personal y le pusiera en situación de construir a partir de lo poco que ha llegado a su percepción efectiva todo lo demás, dejando pasar ante él casi todas las posibles imágenes de la vida. [...] de ahí que el genio precise de la fantasía para no ver en las cosas lo que la naturaleza ha configurado realmente, sino lo que se esforzaría por configurar (Schopenhauer, 2016, p 277).

Además, esta genialidad encaminada en el desprendimiento de la voluntad, tiene que ver con el desprendimiento de la necesidad o de la carencia a la que el sujeto está sometido en el mundo y la que es causante de la infelicidad y del sufrimiento de éste. Y la vía para eliminar la carencia es la satisfacción; de lo que resulta un problema: “frente a un deseo que se satisface quedan al menos diez incumplidos: además, el deseo dura mucho, las exigencias llegan hasta el infinito; la satisfacción es breve y se escatima” (Schopenhauer, 2016, p. 287). Por lo tanto, el sufrimiento dependiente de la satisfacción como cura, nunca llegará a su fin, a su reposo, a su felicidad duradera. Sin embargo, existe otra manera de controlar la carencia, o dicho en otras palabras, existe una liberación temporal de la voluntad, que es el arte. Schopenhauer (2016) asume que la contemplación estética, a más de brindar el escape de la voluntad, también ofrece la posibilidad de sosiego, debido a que solo él podría asegurar un



bienestar. Por lo que el individuo debe intentar salir del eterno tormento del querer, para encontrarse y concebirse como sujeto cognoscente, ya no como volente.

Y este salir del eterno tormento volitivo se da cuando el sujeto está frente a una obra de arte o cuando existe un ánimo interior que rápidamente lo desliga de la esclavitud a la que está sometido, ahora capta las cosas sin tomar en cuenta la relación que tiene con su propia voluntad, es cuando dejan de ser motivos y son ahora representaciones; éste es el punto de sosiego, que resulta ser temporal, pero posible de cierta manera. Y la contemplación estética de la que habla, al ser pura y posibilitar la constitución de las Ideas de las cosas, es también la responsable de que no importe “si uno contempla la puesta de sol desde una mazmorra o desde un palacio” (Schopenhauer, 2016, p. 288), porque al estar absorbido por la intuición, ya no representa importancia en las condiciones que se encuentre el sujeto, debido a que la puesta de sol no se la está concibiendo como satisfacción o necesidad, sino como puramente representación; pues como afirma el autor es el momento en que se evade las miserias propias.

A partir de este momento, existen dos lados de la contemplación estética, el objetivo y el subjetivo. El primero, hace referencia al conocimiento de la idea platónica de manera intuitiva; y el segundo, tiene que ver con la tranquilidad del espíritu del conocimiento que viene de la liberación de la voluntad, según Schopenhauer (2016). Pero por otro lado, según el grado de objetividad de la voluntad, se determinará el placer estético.

Mas, no todo objeto de contemplación puede producir este devenir de sujeto puro de conocimiento, tendrá que cumplir cierta característica que responde al significado de belleza en sentido objetivo, que no es sino, “cuando los objetos se ajustan a él —estado de puro contemplar o estado de intuición —, esto es, cuando merced a su múltiple, nítida y precisa forma se convierten fácilmente en representantes de sus ideas” (Schopenhauer, 2016, p.292).



Y así como no todo objeto de contemplación puede producir devenir del sujeto puro de conocimiento, tampoco todo objeto de contemplación es igual de bello que otro. Es decir, que existen cosas más bellas que otras, porque facilitan la “contemplación puramente objetiva [...] y a lo que fuerza dicha contemplación lo llamamos entonces muy bello” (Schopenhauer, 2016, p. 301).

Ahora bien, lo bello rechaza la voluntad y el cuerpo humano, pero el observador no atiende esta relación como preocupación, por el contrario, se entrega al conocimiento, a la abstracción, a la contemplación, y así llega al sentimiento de lo sublime, al estado de sublimación y el objeto bello se convierte en sublime. He aquí la diferencia entre lo bello y lo sublime, según Schopenhauer (2016, p. 295), lo bello es el conocimiento de la Idea sin lucha y sin resistencia; lo sublime es el conocimiento a través de la emancipación de las relaciones con respecto a la voluntad.

También hace una distinción con respecto a lo atractivo, que lo define como lo opuesto a lo bello. Es decir, que no permite la contemplación pura y hace que el sujeto caiga en la voluntad y en la necesidad con objetos que dan paso a la satisfacción de ciertas carencias reflejadas en el arte o en la cosa contemplada. Por ejemplo, habla de los bodegones de los artistas holandeses, que representan en sus pinturas alimentos; éstos, para Schopenhauer, conducirían a la tentación, al apetito y al querer, desenfocando su abstracción para llegar a conocer. Otro ejemplo, es la pintura y escultura de figuras desnudas o semidesnudas, que sucede lo mismo, pues tienden a “provocar lascivia en el espectador” (Schopenhauer, 2016, p. 299), abandonando la contemplación estética. Y la última distinción, la hace con respecto a lo repulsivo, que resulta más reprobable que lo atractivo, y se define como lo nauseabundo. Hace referencia al no querer, al rechazo, a la repugnancia que causa un objeto; sin embargo, no se puede confundir con lo feo, pues éste mientras no caiga en la repugnancia, puede



ocupar un lugar y ser tolerado. Lo repulsivo, al igual que lo atractivo despierta la voluntad, en este caso por una aversión del objeto; como es el caso de escenas eróticas o escatológicas.

En vista de que Schopenhauer (2016) manifiesta que todas las cosas son bellas, debido a que en cada una de ellas se manifiesta la voluntad, podemos seguir que el ser humano por constituir un alto grado de objetivación de la voluntad, se puede determinar que “es bello ante todo lo demás y la revelación de su esencia es el objetivo supremo del arte” (p. 302). Ahora bien, como la voluntad se encuentra en menor o mayor medida en las diferentes cosas a partir de la objetivación, resulta entonces que existe una jerarquía con respecto a la contemplación estética: empezando por la arquitectura, el paisajismo o la naturaleza inorgánica y vegetal; luego le sigue la pintura y la escultura de animales; en tercer lugar la pintura histórica y la escultura humana, que manifiestan la belleza humana, que “es la objetivación de la voluntad en el más alto grado de cognoscibilidad” (p. 312); y finalmente, la música, en vista de que es la representación artística más real del mundo, pero no es la copia de alguna Idea, sino que la copia de la propia voluntad y es el lenguaje de las pasiones, como aduce el filósofo (2016):

Por consiguiente, la melodía relata la historia de la voluntad [...]; pero viene a decir más, narra su historia secreta, pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón compendia bajo el amplio concepto de sentimiento y no puede asumir en sus abstracciones. (p. 353)

Al representar lo metafísico de todo lo físico de los fenómenos, muestra la esencia del mundo y es lo que la diferencia de las otras artes ya mencionadas, que muestran apenas sombras y no conllevan al conocimiento último de la realidad. La música es el arte más real, es el arte de la voluntad. Pues “tanto la música como el mundo esconden la misma raíz, la voluntad” (González Serrano, 2017).



Vale mencionar y reiterar que ante el sufrimiento traducido por el pesimismo de Schopenhauer, la belleza y el arte toman una parte crucial dentro de su filosofía, no para negar la tragedia de la existencia, sino para calmarla momentáneamente debido a su virtud catártica, como diría Pilar López (1947) en la introducción a la obra *El mundo como voluntad y representación*; además de presentarnos un conocimiento verdadero, un despertar de la voluntad y un escape de la necesidad y el querer.

Por consiguiente, en conjunto, todos estos conceptos tratados y la relación del arte con la voluntad, ayudarán a una posible adaptación en la danza, específicamente en la obra de ballet *La consagración de la primavera*, tomando en cuenta que el autor hablará de la música, de la pintura, de la arquitectura, del drama y la poesía pero dejará de lado la danza. Veremos más adelante si estos conceptos pueden adaptarse a una filosofía estética y catártica como propone Schopenhauer con las demás artes.

3. La obra *La consagración de la primavera* como punto de ruptura estética en la danza

Como siguiente sección del trabajo se hará un recuento de las impresiones causadas por la obra en su noche de estreno, y la división de criterios que se presenciaron. Además de repasar los elementos en el escenario, el argumento, la técnica presentada y la ruptura que ocasionaría la puesta en escena del espectáculo. Para entender la relación que tiene la obra de ballet con la nueva ola vanguardista y su rechazo evidente a lo romántico-clásico en la danza, será menester visualizar las características de cada corriente estética y a su vez de la obra en sí.

3.1. Breve sinopsis de la obra, de la noche de estreno y las diversas reacciones

Para el desarrollo de este ensayo, se hará referencia a la versión de la obra de ballet presentada y estrenada en mayo de 1913, en el teatro de los Campos Elíseos de París, como parte del repertorio de Les Ballets Russes⁴ (los Ballets Rusos), bajo la dirección de Sergei Diaghilev. El ballet *La consagración de la primavera*, creado musicalmente por Ígor Stravinsky y coreográficamente por Vaslav Nijinsky, habría instaurado esa noche una revolución en la historia de la música y en la historia del ballet. Si bien es cierto, que tenga su importancia en la música, en el presente escrito no se hará el análisis en este ámbito, por el contrario, se centrará en la parte coreográfica y los elementos dentro de ella, que apuntarán a la ruptura estética del Romanticismo y dar paso al Expresionismo en la danza.

Este repertorio pretendía recrear un rito de fertilidad pagano esloveno, narra que al inicio de la primavera una virgen era escogida por un grupo de ancianos de una tribu para que danzara hasta morir con el fin de lograr la fertilidad de la tierra, para lo que tendrá dos actos, el primero la adoración a la tierra y el segundo el sacrificio humano (Vilar, 2011). Basado en las danzas antiguas complementado con movimientos bruscos e inusuales, con un vestuario

⁴Compañía de ballet creada en 1907 en París, a cargo de la dirección artística del “legendario empresario Diaghilev, el genio de Nijinsky y la modernidad de Igor Stravinsky” (De Pedro Pascual, s.f.), los dos últimos como coreógrafo y compositor musical, respectivamente. La compañía “contaba con la participación de los mejores bailarines de la floreciente escuela de ballet rusa, y fue presentada en una primera producción en 1909” (Bonnet, 2013).



escaso y junto a una música con “ritmo sincopado e irregular, a través de melodías de folk ruso y polos armónicos en conflicto” (Sánchez Mota, 2001). La música era un vaivén entre lo sutil y una percusión violenta. La danza rompía con la técnica tradicional de lo clásico, todo movimiento era “*en dedans*”⁵, sin dar paso al “*en dehors*”⁶, y las manos se acercaban al cuello y a la quijada. Ambos elementos de la obra, serían causantes de un resultado de abucheo, silbidos, bofetadas entre espectadores y división de criterios acerca del arte de entonces. A lo que el compositor, confesaría tras unos décadas: “Ojalá quien quiera que escuche esta música jamás experimente la burla a que fue sometida en París en la primavera de 1913” (Stravinsky, citado en Sánchez, 2001).

Por un lado estaban los vanguardistas y por el otro los románticos, los partidarios y los detractores, los que aplaudían con alevosía y los que silbaban con el fin de que terminase de inmediato, “los que vitoreaban eufóricos la llegada de un arte nuevo y los furibundos detractores que pateaban lo que consideraban una aberración sin consecuencia” (Salas, 2013). Cabe recordar que estos espectáculos artísticos eran propios de las altas élites y la burguesía del momento —con un tinte de esnobismo—, y claro, también de los artistas de otros ámbitos y lo mismos colegas músicos, coreógrafos y bailarines. Para ambientar un poco y trasladarnos a la noche parisina de 1913 deberíamos considerar que entre el público se encontraban la poetisa Gertrude Stein, como señala Darío Prieto en el diario El Mundo (2015); también Valentine Hugo, quien más tarde con sus ilustraciones y dibujos, aportará a la reconstrucción de la obra original en manos de Joffrey Ballet; al igual se contaba con la presencia de los músicos Claude Debussy y Maurice Ravel, (PhillipHuscher, 2016), la diseñadora Coco Channel y el compositor Camille Saint-Saëns (Gutiérrez Chávez, 2013).

⁵Hacia adentro. En el lenguaje universal (francés) del ballet significaría que los pies, las piernas, los glúteos irían dirigidas hacia adentro.

⁶Hacia afuera. Significa que las extremidades inferiores apuntan hacia afuera, pensando en una estética y en un equilibrio por la técnica clásica.



A manera de entretenimiento con las crónicas curiosas de la *première*, Pablo Espinosa, periodista cultural, en *Una noche de solfas, una noche loca* (2013), nos relata que Pablo Picasso, también espectador, defendería hasta el cansancio a los músicos y a los bailarines, a pesar de que no podía defender las pinturas de la escenografía y las calificaba de “paupérrimas”; por otro lado Coco Channel tomaría una decisión en medio de la algarabía, “quiero a ese hombre”, refiriéndose a Stravinsky, y lo conseguiría después de unos días; desde el palco, Maurice Ravel gritando que el compositor era un genio y como respuesta recibiría un “sucio judío” por parte de un espectador indignado; y finalmente, el compositor francés, Florent Schmitt, insultaría a las damas del decimosexto distrito de París: “¡Abajo las putas del seizième!”

En gran medida, ganaban las reprobaciones, y hay una garantía en ello, solo al pensar que los bailarines necesitaban ser dirigidos por Nijinsky (a base gritos y conteo de pasos) debido a que no podían escuchar la música por la insaciable protesta. El horror y la estupefacción dieron paso a la violencia en las lunetas; todo se debatía por medio de golpes, insultos y el arrojado de los programas; no había quién no se sintiera aludido y ofendido, tanto los espectadores burgueses como los mismísimos creadores. Stravinsky, Nijinsky y Diaghilev tuvieron que huir y esconderse en un bosque cercano para evitar cualquier altercado personal. Y pese a tener el orgullo de artista herido, vislumbraban una eternidad artística, pues sin duda nadie los olvidaría, ni a ellos, ni a la ejecución del ballet; y con mayor importancia habían conseguido la nueva era de la danza y de la música; así lo menciona Juan Orlando Pérez (s.f.), en su intento, como muchos otros, de reconstruir los eventos de esa noche de la que no participó.

3.2.El Romanticismo en la danza

Umberto Eco (2010) definirá al Romanticismo como el “conjunto de características, actitudes y sentimientos, cuyas particularidades consisten en su naturaleza específica y en sus relaciones originales” (p.199), tomando en cuenta que con “original” se refiere a la relación existente entre contradicciones, especialmente, con el sentimiento y la razón. Dentro del mundo artístico de la danza, su boom se desarrolla a partir de 1830, este movimiento cumpliría con ciertos detalles únicos, como señala José Rafael Vilar (2011) en su *Viaje a través de la Historia de la Danza*, por ejemplo:

- El ideal de este período era la mujer por lo que las bailarinas eran la cúspide con representación etérea dentro del ballet. Como podemos ver en la *Fotografía 1*.



Fotografía 1. Anna Pavlova, interpretando La Sílfiide.

Fuente: Revista Revol(2014)

- También se habla de una modificación a lo antiguo, hablando de sincronización o una participación conjunta y armónica entre danza, libreto,



música, diseño, escenografía, iluminación y pintura lo que lograba dar un espectáculo completo, arte por doquier.

- Otro rasgo característico, fue dejar de lado la mitología clásica para inspeccionar el mundo de la literatura de la época, donde fueron inspiración para la creación de repertorios románticos.
- El vestuario emblemático del período Romántico en la danza, hará que se los distinga con el nombre de *ballets blancs* —ballets blancos—, gracias al primer repertorio, *La Sylfide* que lo presentó a sus bailarinas con tutús románticos⁷ y blancos, tras esto una serie de ballets seguirían el prototipo, entre ellos *Giselle* y *El Lago de los cisnes*, con el tiempo aparecerían los tutús platos⁸; igualmente incorporaron las mallas en los hombres y las telas livianas —gasa y tul —, más allá de lo estético, era la posibilidad de la técnica perfeccionada y aportar a las ilusiones ópticas que querían lograr —levitar, por ejemplo. Como nos muestra la *Fotografía 2*.

⁷Vestidos largos.

⁸Tutú clásico, plano y redondo.



Fotografía2. Svetlana Zakharova y Sergei Polunin en Giselle.

Fuente: Fotografía tomada por Jack Devant (2015)

- Dentro la técnica romántica, está el movimiento rápido y ágil de piernas y pies con zapatillas de punta, acompañado de un movimiento de brazos redondeado con una severidad dramática e interpretativa.
- En lo que respecta a los argumentos y temas, el período Romántico se centrará en lo mítico con representaciones fantásticas, en lo popular con temas pastoriles y en la conjunción de lo fantástico con lo pastoril.
- También la muerte como característica importante de esta corriente tenía que su especificidad, así que era la muerte como consecuencia o causa del amor, el sacrificio por ideales. Como podemos ver en la *Fotografía 3*



Fotografía3. La muerte del cisne interpretado por Svetlana Zakharova.

Fuente: Fotografía tomada por Jack Devant (2015)

- Dentro de la escenografía e iluminación en la etapa Romántica, se señala de la creación de escenas donde podían desaparecer, levitar misteriosamente para que engañasen al espectador, no solo interviniendo con sus sentimientos sino también con su imaginación, poniéndolos en una atmósfera irreal, de cuentos o bien ambientándoles al tiempo en que se desarrollaba las partes de la obra —ilusiones del día y la noche.

Tiempo más tarde, la danza de teatro da la bienvenida a uno de los mayores coreógrafos que ha tenido la historia del ballet, Marius Petipa. Hasta entonces ya se había creado *La Sílfi* (1832) y *Giselle* (1841), con Petipa el repertorio Romántico será más largo e inolvidable: *Don Quixote* (1869), *La Bayadère* (1877), *La bella durmiente del bosque* (1890),



El lago de los cisnes (1895), *La hija del Faraón* (1862), *Raymonda* (1898), por mencionar entre las más importantes según Vilar (2011, p.309). Y es entonces, cuando enfrentarán al maestro, criticando su estricta y perfeccionista técnica los bailarines jóvenes, entre ellos, Sergei Diaghilev. Aunque no se sabía en lo que él convertiría al ballet, sospechaba que era el tiempo de decadencia del ballet clásico y llegaría un cambio. Entre otros que entreveían el desastre en el que estaba cayendo, estaba la bailarina rusa que compartió escenario a dúo con Nijinsky, Tamara Karsavina, que refiriéndose a Petipa, dijo lo siguiente:

[. . .] todos sus ballets seguían una fórmula inevitable: un gran divertissement encerraba sus ballets, como aire alegre y festivo, y sus héroes, para quienes era imposible adivinar un final trágico, eran siempre coronados en la apoteosis final. Con raras excepciones, la mayor parte de sus ballets eran feeries, hasta que, en sus últimos años, hizo un esfuerzo para modernizar su arte pero, en verdad, no se sentía feliz en salir de su fórmula, y sus esfuerzos en la dirección de una modernización fueron infelices. Muchos de sus ballets, ya desaparecidos del repertorio del Mariinsky, eran una sucesión de marchas y procesiones, vuelta y media interrumpidas —sin mucha razón lógica— por escenas de pantomimas o danzas que podrían estar muy bien compuestas, pero que no tenían ningún significado dramático (citado en Vilar, 2011).

Para cerrar este tema, a manera de síntesis podemos definir al ballet romántico no solo por la exaltación de las pasiones, sentimientos y sacrificios por un amor no correspondido, sino por una exploración nueva del yo con respecto a los cuerpos. A pesar de que parte de la importancia característica son los argumentos y personajes fantasiosos y su comunicación intensa con la naturaleza⁹, las líneas corporales formarán el concepto de lo bello. Los movimientos son los que darán un concepto definitorio en el sentido de estética romántica. Serán los pies en sus posiciones antinaturales¹⁰ y su lógica de movimiento cuasi perfecto,

⁹Con respecto a las escenas que se simulan desarrollarse en medio de bosques, lagos y animales.

¹⁰ Con “posiciones antinaturales” nos referimos al “en dehors”, al “hacia afuera”. Puesto que implicaría algo opuesto a la posición natural de los cuerpos humanos.



junto a la utilización de las zapatillas de punta para dar la impresión de intangibilidad con respecto al piso y la rapidez de los desplazamientos sutiles y cortos, los que se posicionarán en alto el nombre de la danza en el Romanticismo, del ballet romántico.

3.3.El Expresionismo en la danza

Según PatricePavis (1998), como señala en su Diccionario del Teatro, el espacio expresionista surge como una proyección acerca de la crisis de consciencia ideológica y estética de la época; en su misma obra, define a la “expresión” como “una puesta en evidencia del sentido profundo o de elementos ocultos, es decir, como un movimiento que va del interior al exterior”(p. 194); además, el Expresionismo se puede entender como “exasperación de la expresión”, es decir, que tiene que ver con la expresión en su máximo punto, con el fin de dar efectos de gran emotividad, como nos menciona RossyMischneSzczipak (2003).

El Expresionismo en la danza nace con dos grandes bailarinas y coreógrafas, Mary Wigman y Pina Bausch —esta última será quien ponga en escena la tercera versión coreográfica de *Le Sacre*—. Según Ana Deutsch (2006) para la pionera de la corriente artística moderna, Mary Wigman, los aspectos básicos de la danza serían el expresionismo, el espacio, la danza sin música y el principio de tensión relajación. Y para Pina Bausch, se trataría de “la reapropiación del cuerpo que deja en libertad un lenguaje pre-verbal e instintivo” (Sánchez Mota, 2001).

Este período en la danza cumple con ciertas características que la hacen representativa, según Martha Sánchez Mota (2001) y Rafael Vilar (2011) son:

- La expresión tenía que ver con la vida y la fuerza para construir la forma.
- Se enfatizó en el uso de máscaras, logrando una autorrealización porque ya se conocía lo suficiente de lo que expresaba un rostro.



- Tenía que ver con el dramatismo: con el cuerpo, la voz, las caras. Era un todo combinado y complementado
- Algo fundamental era la relación bailarín-espacio. Éste debía conocer muy bien, para lograr dominarlo, usarlo a su conveniencia, recrearlo.
- Es cuando se empieza a independizar, en cierta medida, de la música. El silencio representaba la sabiduría del bailarín con respecto a su energía, a su espacio y a su tiempo, hay que recordar que en los períodos anteriores el tiempo se concienciaba a través la música. Esta vez, el tiempo será abstraído por la respiración y en ocasiones con la ayuda de percusión.
- Hablando de la técnica, podemos decir que se basaba en el principio de tensión-relajación. Jugando con la respiración, la energía y la fuerza proyectada con la gravedad. Entonces, se entienden los saltos bruscos, las caídas, el rodar por el piso, la compresión del cuerpo y las extremidades.
- El Expresionismo buscaría huir de la esterilidad y esquematización de la danza clásica, explorando los cuerpos y sus códigos expresivos.
- Ya no se trataría de danzar cuentos, sino danzar expresiones, sentimientos, emociones que tiene el artista. Por lo que concluiría en una liberación del cuerpo y de los movimientos.
- Los argumentos o temas eran determinados por el interior, convirtiéndose en una danza individual y subjetiva.
- Los conceptos manejados por la danza moderna, no constituirían una garantía de la estética, pero sí de lo expresivo. Por lo que fácilmente, una puesta en escena no lograría ser un gran espectáculo artístico.

- Los sentimientos representados no solo tendrán que ver con las emociones, sino también con los pensamientos abstractos. Ya se hablaría de una danza política-social como reacción a una realidad.
- Con respecto a la escenografía, se puede resaltar la importancia de los pintores de vanguardia, pues representaban una innovación en cada obra (Moreno Ortega, 2017).
- En cuestión de vestuario, ya no serán utilizados ningún tipo de tutú, debido al reemplazo que tendrán por vestidos más ligeros, por mallas y hasta desnudos. Las zapatillas de *pointe* (punta) quedarán para lo fantástico de la danza de teatro, ahora, por cuestión de libertad corporal y expresión de emociones, se llevarán los pies desnudos o con zapatillas de media punta. Como vemos en la *Fotografía 4*.



Ilustración 4. La Consagración de la Primavera con coreografía de Pina Bausch.

Fuente: Fotografía tomada por Sebastián Mathé (2017)

Con relación a la obra de 1913, a pesar de que no cuente con todas las características mencionadas acerca del Expresionismo en la danza, se pudo visualizar que el uso de un nuevo lenguaje coreográfico y dancístico sería lo que rompa la relación con el movimiento Romántico. Al enseñarnos unos pies apuntando hacia adentro, unas rodillas quebrantadas y dobladas y unas manos cerca de la quijada —hablando sobre las posiciones del cuerpo— nos demuestran que ya no sigue la línea de lo clásico —en danza.



Ilustración 5. La consagración de la primavera, en 1913, por los Ballets Rusos.

Fuente: Fotografía de Roger Viollet. (MarcadorDePosición2)

Pensemos nuevamente que lo clásico, era los pies apuntando hacia afuera, unas rodillas estiradas para crear líneas corporales infinitas —ilusoriamente—, las manos y brazos no podían cubrir el rostro, tocarlo constantemente; todo con respecto al cuerpo era expansión,

pero *Le Sacre* tiene que ver con la contracción. El vestuario representaría un cambio significativo, esta ocasión dejará de lado los tutús, las zapatillas de punta, los recogidos altos (peinados), porque al tratar de proyectar una danza de rito eslovena y ya no un cuento fantástico, sus vestidos serán túnicas sin el uso de corsé, se trabajaría en zapatillas de media punta¹¹, sus cabellos sueltos en algunas escenas y en otras con coletas bajas y desordenadas.



Ilustración 6. Bailarinas detrás del escenario.

Fotografía de Katerina Kravtsova.

Cabe aclarar que para 1913 no existía la danza expresionista, para entonces ni los mismos bailarines de la obra sabían que la estaban bailando; ni los mismos Nijinsky, Stravinsky y Diaguilev sabían el cambio profundo que causarían. Para todos, tanto para artistas internos como externos, y para los espectadores entenderían la introducción de una nueva estética. Representa una ruptura con el Romanticismo, contradeciría a todos los elementos estéticos a los que se estaba acostumbrado y al tipo de belleza en la danza.

¹¹ Las zapatillas de media punta se usan solo para bailar en las tres cuartas partes del pie, es decir, que no suben a la punta de los dedos, más bien solo a su metatarso.



4. Análisis de la obra *La consagración de la primavera* desde Schopenhauer

Ahora bien, con las categorías conceptuales que desarrolla la filosofía de Schopenhauer, efectuaremos un análisis a los elementos argumentativos de la danza presentes en la obra de ballet *La consagración de la primavera*, para evidenciar una relación o representación entre ambos.

Arthur Schopenhauer a pesar de hablar de diferentes disciplinas artísticas y sus implicaciones estéticas acerca del conflicto causado por la voluntad, no menciona a la danza o al ballet. Sin embargo, la danza está en contacto escénicamente directo con la pintura de paisajismo (la escenografía), la música (las melodías a ser bailadas), el drama (la historia actuada con danza) y la poesía (la fantasía representada). Cada una aportando a la objetivación completa y a la representación correcta de las formas, en conjunto y con el aporte de la danza, se logrará dar puesto a la cúspide de las artes. Entonces, ya no será la música el arte más real, como considera Schopenhauer (2016). Con la participación conjunta, la objetivación y la representación de la voluntad darán un mayor placer estético y facilitarán la tarea de escapar temporalmente de la voluntad.

Al pensar en la actitud volitiva como un querer universal, dentro de *Le Sacre*¹², logramos pensar que esta voluntad, al permanecer constante dentro de cada hombre, mujer y sociedad, debido a que simboliza la necesidad de algo con un objetivo, necesita ser saciada con un sacrificio humano. Existe la necesidad de que llegue la primavera, pues será quien los alimente, y tratándose de un ritual, a cambio sacrificarán a una joven virgen a través de un baile sin descanso, sin fin, a pesar de que su fin será su muerte.

La elección de la sacrificada la realizarán los viejos sabios que guían el ritual y la comunidad, sin embargo, a pesar de ya saber que es por un fin causado por la escasez, la

¹²Nombre abreviado con el que se le conoce a *La consagración de la primavera*.



pregunta es ¿estos viejos sabios al presenciar la danza de la joven también lograrán una contemplación estética, una abstracción y una intuición? El argumento no nos lo cuenta, no obstante, podemos sospechar que no. El filósofo es claro cuando explica que la abstracción ante un fenómeno rompe con las relaciones del querer; los ancianos al estar pendientes y preocupados por la realización del sacrificio, no lograrán deshacerse de la voluntad, entonces no conocerán lo bello, no entenderán la danza como arte y no escaparán de las necesidades que los inundan a diario.

Considero que la contemplación estética por parte de la elegida, a través de su danza sagrada, logrará la huida de la voluntad—al contrario de los viejos ritualistas. Debido a que, pese a su condición como sacrificada y al conocer que llegará su muerte con el fin los movimientos, se trata de una danza que por meta tiene el “éxtasis por agotamiento” (Sánchez Mota, 2010), es una creación artística, una entrega completa y desinteresada, una abstracción de los sentidos, una independencia de tiempo, espacio y relaciones volitivas, es la conversión de ella como sujeto a objeto, es la representación de una Idea, es el espejo de ella misma.

El cuerpo se convertiría en el centro de este arte, al tener una liberación corporal y de pensamiento, y sabiendo que el cuerpo, según Schopenhauer, como hemos mencionado antes, es no solo la representación de la intuición, sino también el transporte de la voluntad, podemos suponer que la danza de *Le Sacre* será la representación de la fuerza que tiene la voluntad sobre él, y la manifestación del alma humana. La fuerza en la danza es la creadora de arte, como describe Paul Valéry (1956) en su *Filosofía de la danza*; además, supone que cada movimiento es una continua creación, y cuando decrece esta creación, es cuando el bailarín se ve agotado aunado al tiempo de la coreografía y de la música.

Con todo esto, los conceptos estéticos y la teoría del arte como suspensión de la voluntad también serán relevantes para definir la creación de esta obra rupturista, *La consagración de*



la primavera (1913), entendiendo el por qué y para qué de algo nuevo como salvación del sujeto.

La danza o ballet clásico mantenían maravillado al público que los presenciaba, proyectaba una armonía entre música, argumento, danza. Las emociones que originaban, iban acompañados de los sentimientos que contaban las historias de amor, visualizando un deseo de querer sentirse así. Esa irrealdad transmitida, esa impresión etérea, la fragilidad consecuencia del amor, los movimientos soñolientos, los pies que tienen alas, la elegancia de los vestuarios, los sacrificios de amor, la creencia de la inexistencia de dolor de unos pies en *pointe* (puntas), la conversión fantástica a *willis*¹³, cisnes, hadas, sáfides, harían posible un enamoramiento de la propuesta romántica-clásica. No obstante, se presenciara un desenamoramiento por otros puntos considerados, como serían ante todo, la técnica y la exigencia para un tipo de perfección, el involucramiento político nulo, la escasa libertad de transmitir la propia individualidad, la imposibilidad de movimientos naturales del cuerpo, el bailar tan solo para la burguesía o altas clases sociales.

Entonces, el alma humana desde lo artístico, en este caso, de la danza necesitaría encontrar una liberación parcial ante lo impuesto, ante la voluntad schopenhaueriana de la que está condenada durante toda la vida. No solo se tratase de complacer una necesidad de una única concepción del cuerpo, por el contrario, se trataría de las dos maneras que al individuo le es dado: “una vez como representación en la intuición del entendimiento [...], de otra manera, concretamente como aquello conocido para cada cual que expresa la palabra Voluntad” (Schopenhauer, citado en Rábade, 1987). Es decir, que la creación artística de *Le Sacre*, era menester para lograr una manifestación crítica y opuesta a lo clásico, por otro lado, es también la creación desinteresada del genio, el arte por el arte, la vida por la vida. En esta

¹³Personajes fantásticos del purgatorio en la obra de ballet *Giselle*.



entrega desinteresada resurgirían los movimientos naturales, los gritos desesperados, los cuerpos relajados, los pies sin una lucha por lo imperfecto, la lógica de un fluir. La danza en el rito de la obra será como Valéry describe a la danza en general:

“[...] ese cuerpo que danza parece ignorar lo que le rodea. Parece que no tenga otra preocupación que sí mismo y otro objeto, un objeto capital, del que se separa o se libera, al que vuelve, pero solamente para recuperar con qué huirle de nuevo [...] Es la tierra, el suelo, el lugar sólido, el plano sobre el que [...] continúa la marcha, esa prosa del movimiento humano” (1956, p. 48)

Lo volitivo en el sujeto antes de esta creación sería la estética a la que estaba acostumbrado, regido por normas, por una lógica técnica y dancística, por la influencia de un contexto social y económico, entre otros elementos. Octavio Paz (1990) dirá que el movimiento del Romanticismo “Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir”, aunque cabe recalcar que se refería a la literatura. En el caso del ballet, no cumplirá óptimamente esta definición; por el contrario, sería parcialmente, pensando en los artistas de escenario o bailarines, diríamos que no existió una individualidad con respecto a una filosofía, por lo que esta “manera de vivir y manera de morir” tan solo obedecía con lo que ya estaba decidido por los coreógrafos y directores de compañías; sin embargo, si se habla de los creadores, entonces se afirmaría que fue así, tal cual, la descripción de Paz.

Resultaría entonces, que la contemplación estética de Schopenhauer se haría presente. Cuando Stravinsky (citado en Bonnet, 2013), afirma que él quería expresar en *La consagración de la primavera*, “la sublime eclosión de la naturaleza que se renueva, la erupción total, estremecedora, de la savia universal”, se puede relacionar con una renovación necesaria para el bailarín, pues se trataría de un reconocimiento corporal, un autoconocimiento, de una revelación como creador, artista y genio, dejando de lado la esclavitud a la que estaba sometido. Ahora, los sentidos quedarían debajo del conocimiento,



la carencia quedaría detrás de la creación, la necesidad quedaría desfigurada por la danza, la voluntad opacada por la objetivación. Será el momento de la objetivación de la voluntad planteada por Schopenhauer, es la representación de las formas a través de la Idea.

La Idea permitirá que se manifieste una nueva subjetividad, hablando desde un ámbito existencialista, mas no gnoseológico, nos menciona Uriel Rodríguez (2011), pues se crearía un placer estético debido al silencio de la voluntad. Los bailarines, entonces, ya no se sentirán afectados por una fuerza que presiona para que bailen pensando en la perfección impuesta, su placer estético y creador se liberará. Además, por el lado cognoscitivo, se hablaría de un conocimiento de lo que es capaz de transmitir a través de la danza, y no suponer que siente como personaje. En el Expresionismo, en *Le Sacre* se confunden y complementan estas dos maneras de expresar. Es claro que todavía están desenvolviendo un papel en una obra, porque sigue siendo danza de teatro, pero no se olvidará que es el medio para poder gritar, saltar y danzar en un espacio donde no se lo invisibiliza tras los papeles de repertorio.

Este es el cambio de estética, basado en la belleza. Ahora podrá el bailarín o bailarina representarse a sí mismo como Idea, será el espejo de su propia alma, su danza será la conversión de la cosa en sí. Se trata de un despertar de ese sueño romántico, característico de la danza clásica, para darse cuenta que no es un sueño, que sus sentimientos, emociones y pasiones son tan reales como su baile, que su historia tiene que ver con la del personaje ficticio, pero además, es el conocimiento, al que está accediendo, lo bello. El lenguaje corporal será el lenguaje de las expresiones. Sabrá y entenderá que los gritos, gestos, malas caras, mohines, movimiento de extremidades, todo querrá ser respuesta de algo, pero para entenderlo hay que conocerlo, para entender su desplazamiento en el escenario tendrá que estar consciente de lo que expresa cada seña.



Sin embargo, la función del ballet, de la danza, de la obra *Le Sacre* como liberación de la voluntad, igualmente es temporal. Acabará cuando acabe el espectáculo, retomará su lugar la voluntad cuando el artista reciba los aclamados aplausos y gritos desaforados. Rodríguez (2011) explica que la temporalidad del arte está medida cuando se toma consciencia de que se ha perdido la individualidad alcanzada; es un descanso de la voluntad, pero también es un regreso a tener presente que no se irá fácilmente.

La Consagración de la Primavera (1913) representaría una ruptura de estética para la danza, siendo una de las primeras obras que quebrantará la técnica —principalmente— y el sentido del “por qué” bailar. A pesar de no ser considerada propia del Expresionismo, es la que formaría los cimientos, la que regalaría la fuerza, la que despertaría la intranquilidad de las nuevas generaciones para lograr una valentía y el atrevimiento de presentar al mundo algo nuevo. No hay que olvidar que la obra puso en duda los valores manejados en la época y cuestionando la nula expresión individual especialmente por parte de los artistas escénicos, por lo que se puede entender como un acto político, un acto de protesta, un grito —o más bien, un baile— desesperado para rechazar lo establecido y rechazo de los movimientos estilizados conjunto a la liberación del hombre y la mujer.

Recordando que era un ballet ruso, creado por rusos y con su *première* en Francia, Diaguilev estaba preparado para esto, debido a que su búsqueda era precisamente no presentarse apenas en Rusia, su objetivo era llegar a Francia, y bajo su influencia, su determinación, sus relaciones sociales y su presión para lograrlo son los que apuntarían a la grandeza, no solo de la compañía Ballets Rusos, ni de sus músicos, bailarines y pintores, sino también de un “giro copernicano”, mencionado por la crítica de ballet argentina, Patricia Casañas (2003), denominado Modernismo¹⁴, un fin a la “etapa rusa”. Lo que implica este

¹⁴El término “Modernismo” deberá ser entendido y adaptado desde la danza. Refiriéndose a una tendencia donde se enfatiza la fluidez corporal por encima de la técnica y se da mayor importancia a la expresividad por



“giro copernicano” es la nueva propuesta dancística, partiendo del abandono de los ballets clásicos para dar paso a un ballet moderno.

Recordemos que quien presenciaba el ballet clásico era la burguesía, no solo debido a sus altos precios en boletos, sino que además, tenía que ver con lo que pasaba después de cada y en medio espectáculo. Resultaría que existía un espacio entre acto y acto, llamado “foyer de la danse”, que consistía en la posibilidad de tertulia y cortejo entre bailarines y la clase adinerada (Chilibroste, s.f.). Consecuentemente, esto aportaría a que las bailarinas tomaran una importancia y popularidad dentro de las grandes élites y las denominarían “estrellas” del ballet o “bailarinas estrellas”, generando una gran admiración, fascinación e interés por ellas y logrando el aumento de ventas de entradas, así como también el encaprichamiento de las mismas. Esto explicaría el contraste con la danza moderna (expresionista), debido a que con esta nueva etapa se expandiría el público y el acceso a las presentaciones. La danza, entonces, ya no sería un arte representante de las altas élites, pues ya no habría corsés, ni pelucas, ni refinados vestidos y trajes, ni peinados elegantes; cambiarían por meros harapos, cabellos sueltos, pies descalzos.

Juan Orlando Pérez (s.f.), hablando sobre *La consagración de la primavera*, nos dirá que la burguesía siente nostalgia de un ballet académico romántico debido a que su refinada posición económica y social, les provoca una envidia por la fortuna de sus antecesores, que disfrutaron de las edades de oro del arte, y que ahora ellos, deben conformarse con acontecimientos artísticos como sombra de los anteriores siglos. Sin embargo, los espectadores y público en general mantiene una constante nostalgia a lo antiguo y crítica a lo revolucionario, creyendo que la calidad artística es baja y va acorde con la decadencia del arte”, a través de las obras contemporáneas limitadas. No obstante, apartando esta nostalgia

sobre la destreza corporal (Pérez Soto, 2008). Por otro lado, tanto Modernismo y Academicismo en la danza, no siempre designa años o países determinados, sino que se usa como categorías, ideas o guías que van acorde con una coherencia interna del lenguaje de la danza.



—en parte burguesa, en parte estética— nos encontramos también con la presencia del clasismo. Con la vanguardia en la danza, impulsada por Isadora Duncan¹⁵ y Mary Wigmar, se expandiría el acceso al arte a diversas clases sociales. La alcurnia no acepta la intervención y participación de la clase media; hay que pensar que más allá de la “foyer de la danse”, el ballet siempre ha sido para los adinerados que podían pagar unas clases para sus hijas, una comunicación y relación con las bailarinas estrellas, la asistencia entre conocidos de la misma élite a los eventos, y poder abrir las mismas puertas a otros, los desequilibra. Se ha acostumbrado que el acceso al arte —de cualquier tipo— es limitado.

La obra es la antesala a la danza moderna, al poder de la individualidad, al sentido que adquiere a través un arte político, a la fuerza que toma al pensar el sujeto en el arte, al concienciar el cuerpo y sus manifestaciones. Bien diría SashaWaltz (2016) —otra coreógrafa que dará vida a una nueva versión de la obra—: “*La consagración de la primavera* es tan poderosa que refleja el alma humana”. Y no solo la danza, la música y la pintura que había en ella, por el contrario, la misma respuesta que hubo en el patio de butacas de esa noche, era el alma humana quien hablaba sobre la inconformidad, no de la obra, sino de lo que el sujeto esconde dentro y no puede manifestar, mientras que el arte en esta obra lo hizo por ellos.

Por esta razón, también podemos hablar de un escape de la voluntad por parte de los espectadores. Al pensar en ellos como sujetos volitivos—acostumbrados a una estética romántica y a una belleza clásica en la danza—, enfrentados a esa noche de mayo y a una exposición del alma humana que ha querido salir desde hace un tiempo atrás para exteriorizar una realidad y ya no una fantasía de hadas, levitación y sacrificio; para despertar de un sueño donde están perturbados y encantados. Dos los públicos críticos, presentes del estreno, sacarían a flote lo que tienen dentro a manera de reclamo; los unos, a favor, gritarían y

¹⁵Bailarina del movimiento expresionista.



aplaudirían liberándose del malestar que les causa la voluntad por entender a la danza como lo romántico; los otros, en contra, gritarían con enojo y violentarían a otros espectadores, igualmente, liberándose de la voluntad en sentido de verse proyectados en la obra, y reclamando que la belleza —para ellos— se está perdiendo.



5. Conclusiones

Debido a que Schopenhauer no hablará de la danza en su obra, el trabajo ha sido aplicar y adaptar las categorías estéticas para lograr un análisis, por lo que no ofrece una posible guía de análisis para otras obras de ballet partiendo desde el pensamiento de este filósofo. Sin embargo, el trabajo puede inspirar un interés para el inicio de una línea de investigación, por parte de bailarines o teóricos, tomando en cuenta que la danza no es, en mayor medida, estudiada por la filosofía; así como tampoco se relaciona con la teoría para la creación de coreografías u obras.

El objetivo en el presente trabajo ha sido analizar desde la teoría estética de Schopenhauer la obra de ballet *La consagración de la primavera* (1913), a través de los conceptos fundamentales que se describen en *El mundo como voluntad y representación* (2016). La obra de ballet ha representado para la historia de la danza un paso importante por parte del Expresionismo, debido a que se evidenció una ruptura con el ballet romántico. Podríamos hablar de una obra transitoria, ya que sería años más tarde que este nuevo movimiento en la danza se desarrolla ampliamente con otros bailarines y bailarinas y en conjunto con las demás artes. El cambio de estética y el argumento de la obra pueden relacionarse con los conceptos de voluntad, contemplación estética, arte y belleza manejados por el filósofo, con el fin de dar una respuesta a la ruptura y a la controversia en torno a los dos movimientos.

He optado por hacer el análisis desde este filósofo y sus conceptos que fundamentan su obra *El mundo como voluntad y representación* (2016), debido a que me presenta una explicación adelantada a lo que pasaría casi un siglo después de él haber escrito su gran obra, con respecto a la historia de la danza. Pese a que él no habla en su Libro Tercero acerca de la danza, considero oportuno su teoría para entender la ruptura que provocó *La consagración de la primavera*, explicado desde la opresión de la voluntad en el ser humano, y en el caso del



ballet, la voluntad disfrazada de lo romántico como opresión al desarrollo del artista escénico principalmente.

A manera de conclusión, *Le Sacre* al ser presentada a un público acoplado al tipo de belleza romántica del ballet, desafió los elementos internos del escenario y de la técnica academicista. Lo que resultaría, en términos de Schopenhauer, algo repulsivo, manteniendo el rechazo de muchos, y también algo bello, aclamado por unos pocos. El cambio de lenguaje técnico representaría una rebeldía a lo establecido, que en relación a *El mundo como voluntad y representación*, una liberación de la voluntad, causante de la intranquilidad del ser humano y del sujeto como volente y escaso de conocimiento. Por otro lado, la creación de este ballet con un variante argumento, posibilita la expresión liberada de los bailarines, y en especial, de la bailarina que encarna a la sacrificada. Debido a que el no tener implementos incómodos, como son el corsé apretado, las zapatillas de punta dolorosas, el cabello sujeto fuerte a la altura de la coronilla, puede concentrar su atención a la manifestación de sus expresiones libremente, sin ataduras y sin obligaciones estéticas estrictas y perfeccionistas. El Expresionismo es el despertar liberador de la voluntad que se constituye en el Romanticismo.



6. Bibliografía

- Bonnet, L. (2013). *Centro 8Cultural Miguel Delibes*. Recuperado de <https://www.centroculturalmigueldelibes.com/assets/OSCYL-13-PROGRAMA-PETRENKO-VIVIANE-WEB.pdf>
- Burger, P. (1974). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Casañas, P. (2003). La música para ballet que cambió el siglo XX. *Revista Teatro Colón*, 56.
- Chilibroste, L. (s.f.). *orpheohotel*. Recuperado de <http://www.orpheohotel.com/es/ballet-romantico-surgimiento/?fbclid=IwAR28zPCAU9b2pKPV0Amur53Rs-fWEziviT1X-jAKkdetTR8IBZXboX61uw>
- De Pedro Pascual, C. (s.f.). La era Diaguilev. *Danza Ballet*. Recuperado de: <http://www.hamalweb.com.ar/historia-del-traje/archivos/Danza/La%20era%20Diaghilev.pdf>
- Deutsch, A. (24 de Octubre de 2006). Mary Wigman, el Expresionismo en la danza. *Danza Ballet*. Recuperado de https://www.danzaballet.com/mary-wigman-el-expresionismo-en-la-danza/?fbclid=IwAR2tm-eQobASpSvvgog-o7_aAlwmkrAR5Ile-pGwr6ejs-v6Xe9foixTuh7U
- Devant, J. (2015). *Jack Devant Ballet Photography*. Recuperado de <https://www.jackdevant.com/tag/svetlana-zakharova/>
- Eco, U. (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.
- Espinosa, P. (2013). Una noche de solfas, una noche loca. *Revista de la Universidad de Mexico*, 100-103.
- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.



- González Serrano (30 de Septiembre 2017). Schopenhauer: la música como conocimiento metafísico. Recuperado de: <https://elvuelodelalechuza.com/2017/09/30/schopenhauer-la-musica-como-conocimiento-metafisico/>
- Gutiérrez Chávez, T. (31 de Marzo de 2013). *La Revista*. Recuperado de <http://www.larevista.ec/cultura/arte/teatro-de-los-campos-eliseos-cumple-cien-primaveras?fbclid=IwAR0orJcACyL6GxRsBcjOQj68w5DKQuJQUuyQewJBGzs9NjUf51dTLNHXPqw>
- Huscher, P. (1 de Junio de 2016). *Conciertos en el delibes*. *wordpress*. Recuperado de https://conciertoseneldelibes.wordpress.com/2016/06/01/stravinsky-la-consagracion-de-la-primavera/?fbclid=IwAR2ewV-XEEWyVo-Fvlg8j9atxS3-u_AnJCQSc_-n9ncSsE8r06_1TAW530
- Levin, D. M. (2011). Los filósofos y la danza. *A Parte Rei*.
- López, P. (1947). Introducción. En A. Schopenhauer. España.
- Mathé, S. (2017). *Ópera de París*. Recuperado de <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/happy-valentine>
- Mora, F. (1964). *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moreno Ortega, C. (13 de Agosto de 2017). *Danza ballet*. Recuperado de https://www.danzaballet.com/los-ballets-rusos-los-pintores-la-vanguardia-europea/?fbclid=IwAR2NBI_WQwIP27ZGR_HgF-vhb9n-mmh2vmbxA2PFiIi8fkWk48REcJeHc3c
- Olivera Vargas, R. (2005). El concepto de Intuición en Antonio Caso. México: Iztapalapa.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- Paz, O. (1972). Los Hijos del limo. En O. Paz, *La casa de la presencia* (págs. 127-194). Chile: Ciudadano Austral.



Peña, V. (1978). Schopenhauer y la música: un caso de «Romanticismo Formalista musical» .
El basilisco, 29-34.

Pereda, R. (2016). *Philosophica*. Recuperado de http://www.philosophica.info/voces/razon-suficiente/Razon-suficiente.html?fbclid=IwAR26CdKvs3Qhodnd4Ojh-jJMXjc-1JLrUQhN46djiDJv-u_2D5Z069O2Edg#toc6

Pérez, J. O. (s.f.). La Consagración de la Primavera, de Angelin Preljocaj. *Danza Ballet*.
Recuperado de: <https://www.danzaballet.com/la-consagracion-de-la-primavera-de-angelin-preljocaj/?print=print>

Pérez Soto, C. (2008). Sobre la definición de la danza como forma artística. *AISTHESIS*.

Plazaola, J. (2007). *Historia de la Estética: historia, teoría y textos*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Prada, J. (2014). Schopenhauer y la contemplación estética. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=cLZtmM4g-3U>

Prieto, D. (12 de Octubre de 2015). *El mundo*. Recuperado de
<https://www.elmundo.es/cultura/2015/10/12/561a9ab0ca474182328b4626.html?fbclid=IwAR2TfjaCXc3fzzdRtAHepXpPmaBqM-BkzuA95gt6f0nLYAIw6Rido9CQKng>

Puyana, S. (29 de Mayo de 2013). *El espectador*. Recuperado de
https://www.elespectador.com/noticias/cultura/consagracion-de-primavera-articulo-424679?fbclid=IwAR3sxtsKyVglBzBPQWmiofjqRK_Fpwx22PWhdZ1cDhSFPg5Q9uRzaudV_k

Ràbade Romeo, S. (1989). El cuerpo en Schopenhauer. *Anales del Seminario de metafísica*, 13.

Revol, R. (2014). *Un 12 de febrero de 1881 nacía Anna Pavlova*. Recuperado de
<http://revistarevol.com/actualidad/un-12-de-febrero-de-1881-nacia-anna-pavlova/>



- Rodríguez, P. U. (2011). El mundo como arte: una reflexión en torno a la estética schopenhaueriana. *Memoria Académica*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5106/pr.5106.pdf?fbclid=IwAR0nsvNBgAvVIuYannxh1s3-D_WvZDwtffbIo3mli75_pOlKQ_7ReiqJvk8
- Salas, R. (21 de Mayo de 2013) Cien años de un rito sagrado. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2013/05/21/actualidad/1369154099_603081.html
- Sánchez Mota, M., Caragol Barreto, T., & Juan, P. (2001). *Ciudad de la danza*. Recuperado de http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/argumentos-de-ballet/le-sacre-du-printemps-la.html?fbclid=IwAR1hGeJ3Sz4zMxz6FK1QgcYQJs_VUum9tSdBjYbe0ipFtxm_iGAzsO_Jemk
- Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (1956). *Revista de la Universidad de Mexico*.